

Por una historia en formato audiovisual. Reflexiones sobre una necesidad

For a history in audiovisual format. Reflections on a necessity

JULIO MONTERO DÍAZ

Catedrático de Universidad. Universidad Complutense de Madrid

RECIBIDO: AGOSTO DE 2012
ACEPTADO: OCTUBRE DE 2012

MARÍA ANTONIA PAZ

Catedrática de Universidad. Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La cuestión es si existe la posibilidad de un discurso histórico audiovisual; si se puede escribir la historia con imágenes en movimiento y sonido. Para ello es imprescindible la reflexión del historiador y que asuma la necesidad de adaptar sus mecanismos tradicionales al formato al que se dirige. En definitiva, la historia en formato audiovisual es una realidad, y parece necesario que el historiador asuma su papel en ella.

Palabras clave: Historia, medios audiovisuales, relato histórico.

Abstract: Are there a possibility of an audiovisual historical discourse? It is possible to write history with moving pictures and sound? This requires the reflection of the historian, who must see the necessity to adapt their traditional thinking to the new format it addresses. In short, history in visual format is a reality, and it seems necessary for the historian to assume its role in it.

Keywords: History, mass media, historical narrative.

INTRODUCCIÓN: LAS MEMORIAS Y SUS SOPORTES

La relación entre memoria y recuerdo remite primariamente a depósito de los segundos en la primera. De hecho la práctica totalidad de las acepciones de memoria que ofrece el Diccionario de la RAE están relacionados con esta idea. La justificación de ese depósito se sitúa en la importancia que esos apuntes, monumentos, relaciones, escritos, negociados, avisos, complemento de testamento, etc. tienen para la posteridad, entendida de manera inmediata o a más amplio plazo. En cualquier caso, la memoria almacena recuerdos –en muy distintos soportes– de acuerdo con unos criterios –lo que implica ya una selección respecto a la totalidad de los hechos pasados en ese orden– que los hacen útiles para un presente que se producirá más adelante.

Sin necesidad de aceptar plenamente el principio de McLuhan de que el medio es el mensaje, es indudable que los soportes de las memorias, los medios que utilizan las gentes para almacenar recuerdos interesantes para su presente y para su perpetuación más allá de ellos mismos y de su vida, no son independientes de los recuerdos mismos. Bastaría con considerar su diferente capacidad de almacenaje. Efectivamente: la palabra hablada tiene muy escasa capacidad de ser conservada. Está limitada a quienes son sus receptores, recordadores y transmisores. La ruptura de la cadena de transmisión es fácil y la seguridad de que los contenidos se hayan conservado de manera fiel no es mucha.

La escritura permitió independizar los depósitos de recuerdos de los recordadores. La capacidad de almacenar se elevó muy notablemente y las mejoras técnicas que posibilitaron la multiplicación de las copias y la fidelidad de los originales han desbordado hace decenios la capacidad de los investigadores para abarcar la totalidad de los recuerdos conservados. La superior capacidad de almacenaje de la escritura sobre la palabra hablada no se refiere sólo ni principalmente a que los depósitos escritos son acumulables a lo largo del tiempo. Lo principal es que pueden recoger más detalles, ofrecer más información, sobre los acontecimientos recordados. La imprenta cambió radicalmente lo escrito. Tampoco la imagen *artística* renunció a su sentido discursivo: desde la Columna Trajana hasta la pintura prerrenacentista flamenca por no mencionar la enorme diversidad de mezclas de imágenes y texto escrito que se han dado a lo largo de los tiempos como recurso para explicar el pasado.

Con la aparición de los medios de reproducción mecánicos –la fotografía, el cine, la televisión en sus versiones analógicas y digitales– no sólo aumentó

considerablemente la capacidad de almacenar recuerdos, sino –sobre todo– la de reproducir en instantáneas o en movimiento los seleccionados. A la descripción de lo memorable se podía añadir su reproducción audiovisual. Esa reproducción ofrece además en términos cuantitativos –cantidad de información– una riqueza que desborda con mucho la que cualquier descripción hablada o escrita puede hacer. También se abre a una mayor capacidad para interpretarla, su polisemia es más rica.

Desde luego los recuerdos, la memoria entendida como el conjunto de los restos que evocan hechos y procesos del pasado sobre un tema y en todos los soportes posibles, no son la historia; pero sin ellos no es posible hacerla. Y en este hacer la historia, en la construcción de este saber que intenta dar sentido al pasado, su presentación por escrito ha tenido un éxito tan integral que nadie se plantea hoy que pueda ofrecerse en una modalidad que no sea impresa. La identidad del medio con el contenido es tal que el soporte ha acabado por definir al contenido. Esta elemental consideración ha de tener en cuenta que hubo otro tiempo en que no fue así: porque la historia es anterior al elemento material que soporta la escritura. Dicho de otro modo, hubo una historia oral antes de que la escritura –y por lo que sabemos también después y durante siglos– ofreciera una alternativa a la memoria de cada ser humano para almacenar los conocimientos. Esta consideración legitima la cuestión de si es posible una historia audiovisual. La aceptación de esa posibilidad abre una nueva: qué características debería tener esa historia audiovisual.

Las evocaciones sobre el pasado dieron lugar a una historia hablada: a una exposición del pasado que daba sentido a un presente. Ese sentido, por lo que sabemos, estaba muy lejos de la racionalidad que exigimos a la historia escrita actual en cualquiera de sus modalidades. En realidad era anterior a la racionalidad racionalista. Desde luego la escritura no acabó con los relatos de viva voz, pero sí introdujo cambios notables: perdió importancia la memoria individual y la ganó la construcción de la colectiva; lo escrito impuso una selección de recuerdos orales y sólo perduraron los que se escribieron. Lo oral mantuvo también una forma de presencia en lo escrito: los primeros escritos se leían en voz alta. Además, el valor de ley, la veracidad en el testimonio, la transmisión de una voluntad, etc. se asociaban a la palabra hablada.

Lo escrito es tan consustancial con la historia tal como la entendemos hoy los historiadores de oficio que nadie se ha planteado la posibilidad de ofrecer una versión no escrita de la historia, aunque limitara exclusivamente sus fuentes a las audiovisuales. Y es sorprendente que en nuestras preguntas

de fondo –en un incomprensible autismo mental– sobre qué deba ser la historia y cual es su utilidad y sentido y su porqué y su para qué en nuestras sociedades, las respuestas no salgan –salvo contadas excepciones– de su expresión en formato escrito.

LO AUDIOVISUAL: LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA Y SUS SUCESORES DIGITALES

La acepción de audiovisual que se emplea aquí es la de un discurso que implica una necesaria y conjuntamente al oído y a la vista que se graba o se transmite (no una representación o *performance*) por medios mecánicos, electrónicos o digitales. Hay dos elementos claves en este concepto: la unidad discursiva de sonidos e imágenes y su grabación y posibilidad de reproducción y/o transmisión. El término audiovisual suele utilizarse como adjetivo: por ejemplo, el discurso audiovisual. Aquí se empleará también y sobre todo como sustantivo: “lo audiovisual”. Un genérico para designar a los productos que se utilizan para producir, almacenar, transmitir, reproducir, etc. esos discursos compuestos a la vez de imágenes y sonidos.

La aparición del cine a finales del siglo XIX revolucionó el entretenimiento en la sociedad de masas occidental. Desde sus inicios el cine presentó dos tipos de proyecciones. Unas recogían la realidad. Otras eran, más o menos, representaciones teatrales filmadas. Unas y otras vienen ofreciendo versiones de la historia. No se puede ignorar este hecho. Tampoco se duda de que Herodoto puso por escrito uno de los primeros relatos que reconocemos como histórico, por más que difiera tanto su concepto de historia y el nuestro, y fuera tan distinto de los relatos hablados que sus contemporáneos consideraban históricos.

La producción de materiales históricos audiovisuales implica al historiador en un trabajo en equipo en el que confluyen variables fundamentales que son ajenas –en teoría– a los conocimientos históricos y a su exposición. El presupuesto y las fechas de entrega suelen ser más apremiantes en el mundo audiovisual que en el del libro. Sin embargo, lo que cambia más radicalmente es el concepto de autoría: la línea que separa a un asesor histórico de un guionista de un producto audiovisual histórico es nítida y fuertemente diferenciadora y así se indica en los títulos de crédito. Esta pérdida de protagonismo en la autoría constituye una de las primeras fuentes de inquietud de los historiadores porque supone su relegamiento en algo que consideran específica y profesio-

nalmente propio y exclusivo¹. La práctica de la producción audiovisual muestra que son los profesionales del cine y de la televisión quienes adquieren el protagonismo definitivo en el resultado final, sean históricos o no.

El problema fundamental de las incomprensiones que manifiestan los historiadores de oficio frente a los productos audiovisuales históricos están en la escasa –o casi nula– alfabetización audiovisual de éstos. El historiador suele ser una persona culta, educada en la lectura de lo impreso. Valora lo escrito como fuente habitual de sus trabajos y como medio exclusivo para la presentación de resultados. Percibe lo audiovisual –especialmente en su presentación televisiva– como un simple entretenimiento carente de interés cultural y degradante en la mayor parte de los casos. No es extraño que sean tantas y tan hondas las disonancias entre los historiadores de oficio y las producciones audiovisuales que se presentan como históricas: tanto en cine, como en televisión, como –y más aún si cabe– en los videojuegos.

Lo sorprendente es que ningún historiador de oficio niega el valor como fuente a lo audiovisual². Tampoco su uso como recurso pedagógico que facilite el aprendizaje de la historia en las enseñanzas regladas en cualquier nivel o sistema. Sin embargo las resistencias a aceptar este medio como soporte de la historia presenta fortísimas resistencias. Quizá estemos en el inicio de una era similar a la que sustituyó la historia oral por la escrita. Quizá la fuerza de las fuentes audiovisuales, los cambios que implicará su utilización en lo que se considera convincente, verosímil, importante y relevante en la sociedad a la que se dirijan los historiadores, acabe con unos perjuicios hipotéticamente no tan diversos como los que encontraron los primeros historiadores mediante la escritura ante sus rivales orales.

La cuestión de fondo es si existe la posibilidad de un discurso histórico audiovisual; si se puede escribir la historia con imágenes en movimiento y

¹ Louis Gottschalk, historiador de la Universidad de Chicago manifestaba este punto de vista en carta al presidente de la Metro-Goldwyn-Mayer: “No picture of a historical nature ought to be offered to the public until a reputable historian has had a chance to criticize and revise it”. Citado por Robert ROSENSTONE, *Film on History/History on Film*, New York, Longman/Pearson, 2012, p. 20.

² Entre las obras fundamentales: Pierre SORLIN, *The film in history: restaging the past*, Totowa, N.J.: Barnes & Noble Books, 1980; John E. O’CONNOR, “History in Images/Images in History: Reflections on the Importance of Film an TV Study for an Understanding of the past”, *The American Historical Review* 93/5, 1988, pp. 1200-1209; John E. O’CONNOR, *Image as artifact: The historical analysis of film and television*, Malabar, Fla., R.E. Krieger Pub. Co. 1990; Marc FERRO, *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel, 1995; Michèle LAGNY, *Cine e Historia; problemas y métodos en la investigación cinematográfica*, Barcelona, Bosch, 1997.

sonido. Antes de seguir es preciso concretar el significado de lo audiovisual histórico. Aquí se centrará la cuestión en las producciones de ficción y en las de carácter documental³; pero lo fundamental es aclarar que se entiende por histórico aplicado a lo audiovisual. En este sentido se aclara que serán aquellas cuyos autores tienen la intención eficaz de presentar un relato histórico, de ofrecer una explicación sobre hechos y procesos del pasado. Si sólo hubiera un episodio de ficción situado en el pasado, no tendría sentido plantearse su valor histórico. Podría situarse en paralelo con las sagas históricas editadas en papel.

Esta primera distinción marca con claridad los territorios, porque no todo el cine –o televisión– que trate sobre el pasado es histórico. Si se afirma que eso descarta la mayor parte de las producciones audiovisuales hasta ahora entendidas como históricas, habrá que responder que probablemente lo sean en la misma proporción que la literatura editada sobre el pasado y la propiamente histórica. En este es preciso afirmar que sin intencionalidad histórica no hay ni historia escrita, ni oral... ni audiovisual. Sólo desde este supuesto podemos plantearnos la posibilidad de hacer historia. Si se quiere realmente hacerse.

Algunos autores que defienden que la historia no puede presentarse en formato audiovisual reconocen algunas excepciones, entre ellos Pierre Sorlin y Natalie Davis⁴. En general los historiadores afirman que las producciones cinematográficas, que han abordado procesos históricos realmente ocurridos carecen de rigor, mezclan ficción con realidad, la solución de los problemas que se presentan se realiza a través de tramas amorosas, que además descansan sobre personajes que no existieron. En definitiva, estas producciones estarían tan preocupadas del éxito que se olvidarían del rigor histórico.

Estas críticas son razonables y se ajustan a la realidad, pero se apoyan en dos puntos que es preciso matizar. El primero es no diferenciar entre cine de intencionalidad histórica y de ambientación histórica o sencillamente situado en el pasado. El segundo es aplicar criterios propios del lenguaje escrito al len-

³ La televisión ha añadido algunas otras: los debates –con o sin película previa–, comentarios de material de archivo o películas de ficción y otras producciones en continua innovación que mezclan, en grado y formas muy distintos, los enfoques realistas y los de ficción que nunca se han dado separados. Además algunos videojuegos se presentan como históricos. La mayoría como simple ambientación, aunque no faltan los que ofrecen posibilidades en el juego que pueden cambiar la historia.

⁴ Sorlin en el capítulo dedicado a *Octubre* (Eisenstein) en *The film in history: restaging the past*, citada; Natalie Davis al comentar la versión cinematográfica de su estudio sobre Martin Guerre: *Le Retour de Martin Guerre*, Daniel Vigne, 1982.

guaje audiovisual. El primero no distingue entre explicación histórica y cualquier otro género literario que se adentre en el pasado. El segundo ignora la diferencia entre lo escrito y lo audiovisual. Sin estas distinciones no se puede abordar propiamente el problema del cine histórico y su posibilidad.

En teoría, el cine de intencionalidad histórica podría ofrecer grandes aportaciones al relato histórico: una representación más viva y eficaz de las realidades cotidianas en que transcurre la acción. Frente a la historia escrita que es más abstracta, las películas históricas ofrecerían excelentes posibilidades para abordar la microhistoria. Otra cosa distinta es que habitualmente no se trabaja así y la propia Natalie Davis no deja de señalar las deficiencias históricas que presentan algunas películas que analiza sobre la esclavitud, aunque muestre también sus aciertos, junto a las limitaciones⁵. Pero nuestra autora apenas tiene en cuenta las necesidades dramáticas del cine de ficción y sus juicios sobre la veracidad se apoyan en los criterios de la historia escrita. No hay aún una consideración específica de los recursos narrativos cinematográficos y de sus consecuencias en el modo audiovisual de presentar la historia.

La narración audiovisual no parece facilitar el relato histórico. El historiador escribe en pasado sus libros. El cine muestra un presente: lo que aparece en la pantalla es “lo que está pasando” ante los ojos del espectador. Un historiador distingue lo seguro como seguro; lo probable como probable e intentar fijar incluso sus posibilidades. Su explicación queda sometida a contingencias. Siempre se escribe: “en el actual estado de la cuestión” o “en el actual nivel de conocimientos que ofrecen las fuentes” o cualquier otra similar.

Los discursos históricos, a veces, presentan y abren dudas más que ofrecen soluciones. El relato cinematográfico sitúa normalmente a los espectadores ante una versión que no deja lugar a dudas salvo muy raras excepciones⁶. La elección del final forma parte de la tesis que se defiende, del enfoque argumental que se ha escogido, pretende reforzar una idea⁷, no suscitar dudas sino reforzar seguridades. Otro problema del discurso histórico escrito en su traducción audiovisual: los procesos se explican racionalmente. Pero cuando algo se explica, se racionaliza, se justifica o deduce, automáticamente, pierde fuerza dramática.

⁵ Natalie Zemon DAVIS, *Slave son Screen: Film and Historical Vision*, Cambridge M.A., Harvard University Press, 2000.

⁶ Por ejemplo, *Rashomon* (1950) de Akira Kurosava.

⁷ Eisenstein cierra *Potemkin* con el paso del acorazado a través de la armada zarista que respeta su salida sin atacarle y no con el final del barco: encalló unas semanas después por la impericia de los marineros y de sus tripulantes, de los que unos huyeron, otros fueron detenidos.

La explicación racional, desdramatiza⁸. Una narración audiovisual necesita el conflicto para avanzar. Su narración sigue el esquema de planteamiento-nudo-desenlace. Un historiador sabe que la vida sigue. No tiene desenlaces. Como mucho hay conclusiones, que son una reflexión sobre los motivos que explican un suceso o un proceso. Un relato histórico convencional en forma de libro normalmente se inicia con los antecedentes, los propiamente históricos y el estado de la cuestión en la bibliografía hasta ese momento, las fuentes que se han empleado y la metodología que ha constituido el utillaje intelectual del autor al trabajar esas fuentes y unas conclusiones que pueden plantearse como un nuevo relato o como una relación de novedades. En cualquier caso un desarrollo racional que responde a antecedentes, desarrollo y conclusión de la cuestión. Desde luego hay un inicio cronológico y una fecha final. Los historiadores necesitamos los antecedentes para dar cuenta del contexto en el que se desarrollan nuestras investigaciones. Hay un después, un desarrollo de la investigación y una conclusión. La historia escrita explica, no muestra. El cine pone las cosas delante del espectador. Además el cine narra con el lenguaje y desde la lógica y valores predominantes en el momento en que se realiza la película.

En la expresión “audiovisual histórico”, lo sustantivo es lo audiovisual y lo adjetivo es lo histórico. Conviene recordar que lo “escrito histórico” tiene las mismas connotaciones teóricamente, pero en la práctica no hay historia que no sea escrita. Por eso si el empeño en dar consistencia a lo histórico (que los historiadores de oficio no distinguen de lo escrito) elimina algún rasgo esencial de lo audiovisual (por ejemplo, el dramatismo), no queda nada: lo adjetivo ha roto su propio soporte. Y se afirmará: no es posible el audiovisual histórico. En realidad se está diciendo que no es posible el relato escrito histórico audiovisual, pero eso es obvio. Sin embargo, si trasladamos ese principio a otras formas de representación histórica no parece haber problemas. Por ejemplo, durante más de un siglo, la representación de *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* y *Los fusilamientos del 3 de mayo en la montaña de la Moncloa* de Goya se han considerado excelentes manifestaciones no sólo de un *pathos* sino de auténtica representación: poco menos que la realidad en una instantánea. Sabemos que no es así⁹ y

⁸ Julio MONTERO, “La realidad histórica en el cine. El peso del presente” en *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, editado por Gloria CAMARERO, Beatriz DE LAS HERAS y Vanessa DE CRUZ, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp.165-166.

⁹ Se pintaron en 1814, seis años después de que tuvieran lugar los acontecimientos en Francia y algunas de las figuras son sospechosamente similares a las de algunos grabados de la época (Valeriano BOZAL, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 215-232).

sin embargo la carga narrativa y representativa de ambos cuadros no ha perdido vigencia y continúa ilustrando ese momento en todo tipo de manuales.

Indudablemente lo audiovisual, primero el cine, luego la televisión y ahora las ofertas en internet y los videojuegos, carecen del prestigio que tiene Goya entre los historiadores. Esta baja valoración se debe a dos factores. El primero es su vinculación con el entretenimiento. El segundo, la notable ignorancia que la mayoría de los historiadores tiene sobre lo audiovisual lo que dificulta su comprensión. Por eso los intentos de historiadores para presentar en formato audiovisual los resultados de su investigación son muy raros. No ocurre eso con el lenguaje escrito y no son pocos los historiadores que además de excelentes investigadores son magníficos escritores y promotores de grandes iniciativas editoriales. En este aspecto la ventaja de ser *nativos* de la escritura dificulta la *emigración* a otras narrativas en las que falta experiencia y el protagonismo forzosamente será limitado. La experiencia y autoridad del historiador quedan subordinadas a las de unos profesionales que parecen poco interesados por el rigor, que acaba convertido en trinchera defensiva primero y en fuente de críticas después. En el fondo la incompreensión e ignorancia de lo audiovisual, de sus procesos de producción, distribución y exhibición, generan una enorme inseguridad en intelectuales que son expertos en la materia, pero no en el vehículo de transmisión.

El primer acercamiento al mundo audiovisual, con el empeño de emplearlo como medio para transmitir la historia, exigiría el distinguir entre los diversos tipos de producción audiovisual. Rosenstone¹⁰ ha señalado tres fundamentales referidos primordialmente al mundo del cine, aunque pueden ampliarse y adaptarse a los universos de la televisión y de los videojuegos. El primero es el drama histórico comercial, convencional se podría añadir, encuadrado en las formas de producción de Hollywood (proceda o no de allí). La tradición la inauguró Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915) y se puede considerar continuado en producciones como *Glory!* (Edward Zwick, 1989) o *La Retour de Martin Guerre* (Daniel Vigne, 1982) o, por acercarnos al mundo español, *Ágora* (Alejandro Amenábar, 2009). En esa línea podrían situarse las producciones de carácter histórico de Bertrand Tavernier. Constituye el tipo más difundido y conocido de cine de intencionalidad histórica, no porque esta intención esté presente en un amplio porcentaje de las producciones; sino de-

¹⁰ *Film on History...* 12-19.

bido a que es la forma más frecuente de producción y distribución cinematográfica. Su narrativa se ajusta al esquema clásico, ya repetido, de planteamiento, nudo y desenlace. Es la que más abunda en las pantallas del mundo occidental.

El segundo tipo de cine de intencionalidad histórica es el experimental. Plantea formas narrativas nada o poco convencionales mediante las que quiere hacer partícipe al espectador de una experiencia estética y emocional que rompe los límites cronológicos y deductivos del caso histórico que se aborda¹¹. Puede considerarse iniciado por Eisenstein y *Octubre* (1928) o *El acorazado Potemkin* (1925). Hoy continuaría con producciones como *Walker* (Alex Cox, 1987) en Estados Unidos y con una amplia gama de experiencias a lo largo de la historia del cine con una abundante representación no estadounidense: Carlos Diegues, Ousmane Sembene, Luis Valdez, Claude Lanzmann, Hans Jürgen Syberberg o Roberto Rossellini entre otros.

El tercer grupo de producciones es el documental histórico. Los historiadores de la tradición escrita suelen identificarlos con un texto leído –y previamente escrito para ello– que explica una situación histórica que luego se ilustra con imágenes adecuadas al caso. Los historiadores, o los presentadores, que se dirigen como maestros al espectador no serían más que una variante de este modelo. Para los cineastas un documental, incluidos los históricos, es una producción audiovisual con la misma estructura narrativa que el cine de ficción. Sólo son diferentes los recursos que emplea para sustituir a actores y decorados y guión previo muy pormenorizado. El realizador de documentales sólo cuenta con material de archivo –audiovisual, visual, sonoro, impreso o manuscrito–, testimonios de protagonistas, de testigos, o especialistas de origen profesional y por motivos variados, y cortes de la actualidad. Todo ello unido por un argumento, organizado de forma dramática e intensificado emocionalmente por la banda sonora. Desde el punto de vista de la finalidad narrativa es algo muy semejante a lo que entendemos por película de ficción.

Desde luego es preciso partir de un principio básico: sólo si hay interés por hacer historia en soporte audiovisual tiene sentido aplicar esta diferenciación. Ocurre igual con las diversas formas de presentar la historia escrita: solo si hay un empeño decidido en ofrecer una explicación razonada y razonable del

¹¹ Por ejemplo, los anacronismos cuidadosamente buscados de *Walker* gritan al espectador que lo que han visto en la pantalla no es algo que se limite al siglo XIX: constituye una constante en las relaciones de Estados Unidos y los países centroamericanos.

pasado, de alguno de sus aspectos, puede haber historia. Dicho de otro modo: no hay narrativas cinematográficas históricas específicas¹², sino que la historia se puede presentar y explicar de varios modos en cada una de las diversas pantallas (de cine, de televisión o de cualquier otro soporte). En resumen: igual que no toda la historia escrita es historia en el mismo sentido, no todo el audiovisual de intencionalidad histórica lo es de la misma manera. Además ha de tenerse en cuenta que los costes de producción de una película y de un libro son muy diferentes. Por eso los elementos que aseguran el éxito de una producción audiovisual no deben ignorarse cuando pretenda ser histórica. Las primeras diferencias se refieren al público a que se dirigen: la divulgación histórica es “tan” historia como la monografía especializada, o el ensayo histórico. Esta diferenciación cabe igual en lo histórico audiovisual: una producción comercial dirigida al gran público, un documental académico, o un filme experimental.

LAS DIFICULTADES PARA QUE LOS HISTORIADORES DE OFICIO REALICEN PELÍCULAS HISTÓRICAS

Algunos historiadores afirman que es posible realizar una historia audiovisual. Con relativa frecuencia son personas que han colaborado en un proyecto cinematográfico o televisivo. Les llamaron por ser especialistas en el tema que se abordaba en la película, o en la serie de televisión correspondiente. Su integración en el equipo, muy diversa en cada caso, les permitió una comprensión de lo audiovisual poco frecuente en la mayoría de los de su oficio.

Probablemente el caso más conocido sea el de Robert Rosenstone. Un historiador que ha trabajado como asesor al menos en tres producciones: dos de muy alto presupuesto *Reeds* (Warren Beatty, 1981), sobre el dirigente comunista norteamericano John Red) y *Glory!* (sobre la formación del primer regimiento de soldados negros en estados Unidos durante la Guerra de Secesión), se plantearon como películas que concurren con éxito a los máximos galardones de la Academia de Hollywood. Otra, un documental de 200.000 \$ de presupuesto en los años ochenta: *The Good Fight* (Noel Buckner y Mary Dore, 1984) sobre la Brigada Lincoln en la Guerra Civil Española. Su integra-

¹² Ni siquiera cuando se presenta un producto en un formato típicamente histórico –el documental– y se aborda un aspecto del pasado. Los casos de *Silver Forgotten* (Peter Jackson, 1995) y *The Lost Tomb of Jesus* (Simca Jacobici, 2007) pueden ser dos ejemplos suficientes. Los canales temáticos documentales de televisión ofrecen una amplia gama de estos productos de apariencia histórica sin contenido ni intención histórica alguna.

ción en los equipos de producción como asesor histórico le permitió descubrir y valorar los recursos y posibilidades de la narrativa audiovisual. Le pareció que las formas audiovisuales de narrar no eran tan diferentes, en un cierto nivel, de las que utilizaban los propios historiadores. En este punto es preciso señalar que la creación de la revista *Rethinking History*, otra de sus iniciativas, le mantuvo en contacto durante años con las reflexiones sobre las nuevas formas de hacer historia que emergieron en los años setenta del siglo pasado. Así Rosensstone, que contaba con una trayectoria probada de historiador, concretada, entre otras, en una biografía de notable éxito editorial sobre John Red, inició una línea de trabajo que le ha llevado a la convicción no sólo de que la historia en formato cinematográfico puede realizarse –y se ha realizado en producciones concretas– sino de que esa historia en las pantallas ofrece nuevas y más ricas posibilidades de presentar la historia, en unas sociedades en las que lo audiovisual se configura como esencial.

En otro nivel se sitúa Natalie Z. Davis y su colaboración en la película francesa *Le Retour de Martin Guerre*: dibujaba la vida en una zona rural del sur de Francia en el siglo XVII. En este caso, el juicio positivo acerca de la traslación cinematográfica de la historia¹³, no ha cambiado su trabajo habitual como historiadora. Ha mantenido su especialidad y podría decirse que su participación en este film como asesora sólo ha supuesto una experiencia más como investigadora de la Edad Moderna. Existen otros casos. Elisa Garrido colaboró en *Ágora*, en 2005. Su experiencia fue positiva y la parte final del título de una de sus aportaciones es ya interesante: “...asesoría y licencia histórica”¹⁴.

Algunos historiadores que han colaborado como asesores en producciones que no intentaban contar la historia se han manifestado decepcionados de su experiencia¹⁵. Lo paradójico es que cuando el asesoramiento se limita a aspectos materiales –vestuario, decorados, etc.– o en la adecuación de los hechos o dichos al periodo que corresponde (que son habitualmente los motivos de

¹³ Natalie Z. DAVIS, “Movie or Monograph? A Historian/Filmmaker’s Perspective”. *The Public Historian* 25/ 3 (Summer 2003), pp.45-48. En ese mismo número de la revista *The Public Historian*, Daniel Blake SMITH explica, en “The (Un)Making of a Historical Drama: A Historian/Screenwriter Confronts Hollywood”, su participación en la película *February One: The Story of the Greensboro Four* (2003).

¹⁴ “Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica” en *El cine de romanos en el siglo XXI*. Editado por Antonio DUPLÁ ANSUATEGUI, Vitoria, Acta 11, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 81-89.

¹⁵ Su asesoramiento se ha limitado a asegurar la corrección histórica de detalles del escenario: adecuación o no del vestuario (especialmente del militar) o de detalles como los precios que se citan o anuncian, carteles de publicidad o bien objetos o referencias a dichos y hechos de aquella época.

crítica en que se ceban los historiadores al ver una película sobre el pasado) son estos mismos historiadores los que se sienten decepcionados por los resultados de su trabajo. Quizá descubrieron las posibilidades del audiovisual para presentar una explicación del pasado y sintieron que se les hurtaba esa posibilidad.

Las experiencias de los historiadores en sus colaboraciones en documentales históricos tienen también interés. Es frecuente que quienes participan en ellos acepten esa modalidad cinematográfica o televisiva y mantengan sus prevenciones sobre las posibilidades prácticas ante el cine histórico de ficción. Ocurre normalmente que sus colaboraciones se movieron en la órbita de los documentales explicativos, casi didácticos. Conviene no olvidar que esta modalidad no es propiamente cinematográfica por no ser dramática. Una clase de historia grabada, por más que se ilustre con materiales de archivo audiovisual, no es una película. Para que haya film –documental, de ensayo o de ficción– se requiere una estructura narrativa en la que los elementos se organizan en torno a su capacidad dramática y, sobre todo, a la del argumento. Tiene interés una observación: resulta difícil titular a un director de cine de ficción como especialista en cine histórico, es más frecuente que esa especialización se dé entre los realizadores de documentales. En España José Luis López Linares¹⁶, Elías Andrés¹⁷ o Maria Dolors Genovés¹⁸ podrían presentarse como especialistas en este tipo de documentales basados en una sólida documentación histórica y en una fuerte carga dramática. En cualquier caso, lo importante es destacar que la naturalidad y conocimiento del mundo audiovisual es una condición necesaria para valorar sus posibilidades de soporte de la historia y que la experiencia muestra que cuando ese aprendizaje se ha hecho de modo práctico y continuado a lo largo de una producción, especialmente de las dramáticas (tanto de ficción como de documentales), los historiadores descubren las posibilidades de lo audiovisual para presentar la historia.

Las exigencias narrativas específicas de lo audiovisual son la mayor dificultad para los historiadores. Son incapaces de no aplicar criterios críticos de la historia escrita a los productos audiovisuales históricos. Es imposible superarlo si no se está dispuesto a admitir que en lo audiovisual los criterios de ver-

¹⁶ *Goya en tiempos de guerra* (2008); *Un instante en la vida ajena* (2003); *A propósito de Buñuel* (2000) y *Asaltar los cielos* (1996) entre otros muchos.

¹⁷ La serie *La transición* (1995); *España, España, 1922-1939* (2003) y la serie *Lo que el siglo nos dejó* (1999), entre otros.

¹⁸ *L'or de Moscou* (1994); *Operació Nicolai* (1992), *Sumaríssim 477* (1994); *Cambó* (1996) y *Roig i negre* (2006), entre otros.

dad y mentira, verdad y ficción, tienen una utilización y significado distintos que en los relatos escritos. Lo peor es que sólo se puede mostrar con ejemplos audiovisuales... que hay que escribir. Un ejemplo puede ayudar a captar el fondo de la cuestión. A mediados de los ochenta el director y el responsable de comunicación de una clínica universitaria viajaron a Madrid para entrevistarse con un Secretario de Estado del Ministerio de Sanidad. Era importante, porque en ella se fijaría o no un acuerdo de colaboración. Tomaron el avión: era noviembre y, cosa rara, lucía un sol espléndido. Comenzó la conversación en el ministerio... y para empezar hablaron... del tiempo. Joaquín, el jefe de comunicación, comentó que en Pamplona –de donde venían– el tiempo era malo y desapacible: él es de Sevilla. Y para corroborarlo, comentó que esa misma mañana al salir llovía a cántaros. Paco, el director, calló sorprendido. La entrevista terminó. Ya en la calle, Paco comentó a Joaquín “¿por qué le has dicho que hoy llovía? ¿para una vez que hace sol!”. Éste contestó: “era el mejor modo de que le quedara claro que, habitualmente, el tiempo en Pamplona es malo. Si le hubiera dicho lo del sol, hubiera pensado que exageraba y que el clima era casi bueno”. Sólo quienes sean capaces de entender que Joaquín no mentía, podrán aceptar que es posible –difícil, pero posible– una historia en formato audiovisual.

Rosenstone ha sido quien más se ha ocupado de enumerar algunos de estos recursos narrativos para las películas de intencionalidad histórica. Lo fundamental es su adecuación a la historia que se quiere contar. Si se trata de hacer ver al espectador qué dificultades hubieron de superar los protagonistas de *Glory!* para poner en marcha la unidad de combate de afroamericanos en el ejército yanqui, importa menos cada una de ellas que el dar cuenta de su variedad e intensidad. Unas tuvieron su origen en los propios afroamericanos, otras en los oficiales blancos que los mandaban, otras más en el resto de mandos del ejército nordista, y no faltaron tampoco las del enemigo.

Condensaciones, metáforas, invenciones y elipsis, conforman algunos de los recursos básicos del lenguaje cinematográfico para transmitir la “historia histórica” central: en este caso las dificultades y sus tipos y, de paso, la sociedad que las alimentaba. Bastará un ejemplo: el presentar a una persona con una duda fuerte de conciencia, que no sabe cómo zanjar, y que le llevó dos meses hasta su decisión, no es cinematográfico. Los guionistas de *Glory!* resolvieron el conflicto en un diálogo que expresaba las dudas del protagonista con exactitud (obtenidas de su correspondencia que se había consultado). El personaje con el que hablaba era una creación de ficción. Podría entenderse como su otro yo.

Los argumentos eran certísimos, su presentación era metafórica. Estas licencias han de ponerse en paralelo con los géneros históricos escritos. Porque no es igual un ensayo histórico que una monografía: *Aproximación a la historia de España* con su escaso centenar de páginas no es menos histórico que un manual de un millar. El mayor detalle no siempre añade mayor exactitud a la historia. En este sentido convendrá recordar que hay muchos modos científicos de definir el color de la piel de un gitano a la luz de la luna en un olivar; pero es dudoso que superen en precisión –y desde luego en belleza– las dos que ofreció Lorca de la de Antoñito Camborio: “moreno de verde luna” y “cutis amasado con aceituna y jazmín”.

En un cierto nivel de análisis no hay tanta diferencia entre los relatos históricos escritos y los audiovisuales. Ambos seleccionan hechos. La historia escrita –de acuerdo con las normas de crítica histórica clásicas o modernas y los principios metodológicos y las visiones del mundo de las que se parta– establece cuales son significativos, y en qué grado, y cuáles no. De manera casi tautológica esos criterios de selección conforman la argumentación, la explicación, histórica que los ordena. También el cineasta selecciona y transforma en secuencias fragmentos de reconstrucción de realidades igualmente desde una selección de “lo real” y da sentido al conjunto desde el argumento. La diferencia fundamental –en este nivel– es el criterio de selección de los fragmentos en cada caso, que se manifiesta en lo que desde la producción audiovisual se llama “montaje” o “edición”¹⁹.

Si la ignorancia sobre lo audiovisual por parte de los historiadores es uno de los problemas que presenta la realización de productos históricos en las pantallas, otra no menos importante es la escasa formación histórica de los cineastas. Como siempre el distinguir es clave. Salvo casos aislados, puede decirse que no hay directores de cine especialistas en películas históricas. Es indudable que unos han hecho más que otros, pero casi ningún director importante ha dejado de producir alguna. El conocimiento a nivel de historiador especialista entre guionistas, directores y productores es infrecuente en el cine. Podría decirse que sus necesidades en este campo son muy distintas. Lo normal es que el interés de un tema histórico para una película de ficción lo despierte un libro. En el caso de los documentales es más frecuente que sea una persona

¹⁹ En realidad esta fragmentación de los discursos es una característica de la modernidad. Sobre estos aspectos puede verse Gonzalo ABRIL, *Cortar y pegar. La fragmentación visual en los orígenes del texto informativo*, Madrid, Cátedra, 2003.

o una situación. En ambos casos la mayor dificultad es conseguir el asesoramiento especializado que requiere el caso y que normalmente abarca aspectos muy distintos, lo que implica recurrir a especialistas muy variados.

Por ejemplo, en *Ágora* se acudió a profesores de Historia de la ciencia, Filología griega e Historia del bajo imperio y de las mujeres²⁰. Y no hubiera estado de más uno de Historia de la Iglesia. Las carencias en consultar especialistas en historia son las más frecuentes. Hay que decir a favor de los cineastas que no siempre existen o no siempre están disponibles. Este asesoramiento resulta clave porque las historias que presenta el cine o la televisión son sumamente específicas, casi siempre historias personales: lo audiovisual lo es necesariamente porque presenta imágenes concretas que gritan su falsedad cuando no son las adecuadas y eso puede romper la verosimilitud de la narración y hacer fracasar la película.

A veces se ignora, cuando se critica un relato histórico audiovisual, que la historia se puede hacer mal también en libros y en artículos. No son los productores audiovisuales los únicos que cometen errores, ni tampoco sólo en ellos se encuentran afirmaciones de militancia que contarían la lógica, la racionalidad y los criterios de selección de los acontecimientos del caso. Lo importante es que aquí se manifiesta un principio común al relato histórico hablado, escrito o audiovisual: es clave tener el empeño de hacer historia, de ofrecer una explicación del pasado que no sea contradictoria, que atienda a los hechos significativos –y explique qué criterios le llevan a seleccionar unos y no otros– y que sea capaz de ofrecer una relación de un proceso de manera coherente.

La ignorancia histórica de los productores audiovisuales puede subsanarse mediante el asesoramiento de los historiadores. Ya se hace de manera habitual en la cinematografía norteamericana desde hace tiempo. Las dificultades de nuestras películas –o series de televisión– históricas no están propiamente en la falta de asesoramiento histórico sino en la escasez de los presupuestos. No se refiere a la imposibilidad de pagar a los asesores. La pobreza de recursos se refiere casi siempre al tiempo para realizar la producción y a su consiguiente precipitación.

²⁰ “Una película de romanos: *Ágora*, de Alejandro Amenábar. Asesoría y licencia histórica” en *El cine de romanos en el siglo XXI*, ya citado.

LO PEOR: UNA HISTORIA AL MARGEN DE LOS HISTORIADORES

La autoría de lo audiovisual es colectiva, pero dirigida. Se suele afirmar que la dirección efectiva y última del mensaje de una película corresponde al director, pero la tradición anglosajona del productor lo pone en entredicho. Para lo que aquí interesa, guionistas, directores y productores tiene una cierta capacidad para decidir sobre el resultado final. La presencia de los historiadores en la producción audiovisual se ha limitado al asesoramiento, aunque bajo este término se esconden significados muy distintos en la realidad de cada caso. Una forma de asesoramiento más integrada se produce cuando trabajan con los guionistas a lo largo del proceso de elaboración del guión durante la preproducción. Probablemente sea el modo más efectivo de conseguir un relato audiovisual propiamente histórico. Exige, por parte de los productores un empeño decidido en ofrecer un auténtico relato histórico, en ficción o en documental. Hay que subrayar que esta manera de trabajar es poco frecuente (probablemente tan poco frecuentes como los libros de historia en el conjunto de la producción editorial).

En este caso los historiadores pueden ayudar proporcionando los datos que les piden los guionistas y revisando lo que se va escribiendo, o –menos frecuente– intentando comprender los recursos narrativos que ofrece el medio para expresar ideas de fondo sobre el periodo, la cultura o la sociedad que ofrece la película o la serie. Y es precisamente aquí cuando los historiadores han de saber que no son ellos los especialistas en las formas de decir audiovisuales²¹. También que una producción audiovisual histórica es normalmente un producto de alto presupuesto y necesariamente dirigido a un público internacional que carecerá de las nociones básicas del entorno histórico que se presenta. Las simplificaciones serán necesarias, los matices no podrán entorpecer el desarrollo argumental, ni romper, ni ralentizar el dramatismo y la acción. Si la aportación de los historiadores del equipo es buena, la película podrán verla con igual satisfacción especialistas –que entenderán que es una obra de divulgación– y el gran público. Algo semejante al disfrute de un buen cuadro ante el que gozan especialistas, gentes cultas y otras escasamente letradas. Ese efecto no se consigue con todos los cuadros y es comprensible que no se logre tam-

²¹ También deben tener presente que casi siempre hay una tensión entre lo que es históricamente apropiado y lo que resulta mejor visualmente. David LUDVIGSSON, “The Historian-Filmmaker’s”. En *History in words and images, proceedings of the Conference on Historical Representation*, Finland, University of Turku, 2002, p. 231-242.

poco con todas las películas, incluidas las que pretendieron ser históricas.

Los documentales históricos pueden tener también carácter dramático. Ejemplos logrados de esta modalidad son *When we were kings* (*Cuando éramos reyes*, David Sonnenberg, 1997) y *The Last Days* (*Los últimos días*, James Moll, 1998). No han faltado tampoco en el mundo hispánico. Los ejemplos desde 1995 superan los doscientos de muy buena calidad. Esta modalidad puede ajustarse más a los intentos de ofrecer en la pantalla el fruto de investigaciones especializadas en las que historiadores y cineastas puedan colaborar más estrechamente. Es de justicia señalar que por el momento son los cineastas los que llevan la iniciativa en este campo. Los documentales dramáticos, como las películas de ficción, buscan normalmente protagonistas alrededor de los que construir la narración de su historia. La documentación que implican constituye normalmente un riguroso trabajo y los cineastas pueden ayudar a los historiadores a expresar este rigor, incluso a acentuarlo²²: porque puede llegar a formar parte de la tensión de la historia. Incluso la propia tarea del investigador puede ser el argumento del documental. En este sentido y, por ahora, puede que el documental dramático sea la mejor vía de colaboración entre historiadores y cineastas y un buen punto de partida para que los primeros adquieran los conocimientos básicos de la producción audiovisual, tanto en cine como en televisión²³. No todos los procesos y acontecimientos históricos podrán tratarse de manera dramática, pero que sólo desde esa perspectiva podrán llegar al gran público que busca entretenimiento cuando acude al cine o se sienta ante la televisión, aunque no le importe aprender algo de historia siempre que no le hagan aburrido el film o el programa por el que pagaron.

La cultura popular occidental no puede entenderse sin la presencia del cine, de la televisión y, en general, de las imágenes sonorizadas. Es impensable por tanto una divulgación histórica que no pase por lo audiovisual. Primero,

²² No son infrecuentes las tomas del equipo de historiadores junto con los cineastas que entran en un archivo, solicitan y miran la documentación en estos documentales. La presencia visual de las fuentes muchas veces acentúa el dramatismo por asegurar al espectador la veracidad de la narración. El problema que han de resolver los cineastas es cómo no hacer pesadas esas tomas en la narración. Por ejemplo en *The Last Days* una de las protagonistas consulta los archivos que indican quienes murieron en el campo de concentración nazi y encuentra a algunos de sus familiares en esas listas. En *When we were Kings*, dos periodistas -que cubrieron la información- explican algunas de las tomas del combate de boxeo alrededor del que se narra la historia de Mohamed Alí y su compromiso en la lucha por los derechos de los afroamericanos para vivir su cultura.

²³ Esa ha sido nuestra experiencia durante los años que dirigimos y participamos en los títulos de *Experto en Guiones audiovisuales históricos* y *Realización de Documentales Históricos* en la Universidad Complutense de Madrid, entre 1996 y 2006.

porque si la historia es tan fundamental como pensamos los historiadores será necesario ofrecerla. Y si hay una demanda suficiente otros -no historiadores- crearán esos productos. Segundo, porque si la historia no fuera importante y la dejáramos limitada al mundo de los libros -incluidos los electrónicos en sus diversas versiones- acabará como escenario periférico en el panorama cultural occidental. En la medida en que la cultura occidental es radicalmente histórica se produciría un relevo de intelectuales que elaborarían explicaciones de nuestra actualidad en términos no diacrónicos. Lamentablemente harían realidad el viejo principio de que “la historia no tiene leyes pero el que no sabe historia no sabe nada”.

Los griegos lo tenían claro: la memoria, Mnemósine, era la madre de las musas: se necesitaba a todas las hijas para dar cuenta de ella o ella había engendrado a las demás. La historia trata del pasado porque nace de la memoria, del recuerdo. Las hijas nos hablan de su madre, nos la recuerdan, la hacen presente. La historia nos trae al presente el pasado de una determinada manera bien diferente a la de la poesía, la tragedia, la astrología, la danza o la música; pero eso no significa que éstas no lo evoquen también, que no lo hagan protagonista y centro de sus trabajos y resultados también racionales, aunque no racionalistas. Dicho de otro modo, si alguien afirmó que deberíamos grabar en nuestros propileos de historiadores “nadie entre que no sepa geometría” quizá ahora debiéramos añadir “y sin haber leído la poética”.

Podríamos plantearnos la posibilidad de abrir un hueco, como forma no convencional de historia²⁴, a la presentada en las pantallas (en las diversas pantallas: cine, televisión, internet, teléfonos, dispositivos de videojuegos, etc.) a esta modalidad. No parece que ese sea el problema de fondo. Porque, en definitiva, mientras nos planteemos sólo si el audiovisual histórico es aceptable en función de su capacidad para *traducir* correctamente la historia escrita, estaremos negando -de entrada, sin análisis, ni discusión- la posibilidad de una historia audiovisual. Una historia presentada en formato audiovisual que no pretenda traducir nada. Se limitaría, se limita, a expresar de primera mano, en imágenes, una representación coherente del pasado, de algún aspecto de éste. Y esa expresión audiovisual deberá ser coherente con la lógica del medio -en la que los sentimientos tienen un protagonismo tan importante como el que tienen en la realidad de la vida- y con sus recursos narrativos: estructura dramática del relato, metáforas, condensaciones, desdoblamiento de personajes, elipsis, etc. Además traducir es traicionar, según el viejo adagio, y eso tampoco resolvería las cosas: porque ¿cuál de las dos versiones -escrita, audiovisual- se-

rá en el futuro inmediato la original de la historia? ¿cuál de ellas traducirá a la otra? Y por tanto: ¿cuál traicionará a cuál?